

ミシェル・ビュトールと観光文学の可能性
Michel Butor et la possibilité de la littérature touristique石橋 正孝*
ISHIBASHI, Masataka

Abstract: C'est depuis le romantisme que s'établit dans la littérature française une dichotomie entre le « voyageur » et le « touriste », variation de la dichotomie plus fondamentale entre l'« individu » exceptionnel et la « foule ». En effet, l'auteur romantique se considère souvent comme le « voyageur » par excellence, tout en dévalorisant son contraire plus ou moins supposé, le « touriste », être essentiellement collectif et manquant absolument d'originalité par définition. De leur côté, ceux qui se voient considérés en bloc comme des « touristes » souhaitent dès lors se démarquer de la foule en imitant les Romantiques. Ainsi commence une fuite perpétuelle des auteurs (entre autres, des romanciers) qui finiront par se vider et se rendre obscurs à eux-mêmes et cela précisément à cause de leurs efforts pour maintenir leur originalité vis-à-vis des gens ordinaires. Or la « littérature touristique », dont quelques œuvres de Michel Butor nous semblent fournir des prototypes, consiste à « dissoudre » le « voyageur » dans le « touriste » et aboutit ainsi à un nouvel « individu universel » à la fois inventeur et produit de cette civilisation, grande œuvre collective tissée de toutes les activités humaines passées, présentes et futures.

Key words: ロマン主義 (romantisme), 旅人とツーリスト (voyageur et touriste), ミシェル・ビュトール (Michel Butor), 観光文学 (littérature touristique)

- I 観光と文学
- II 旅と集団性——ミシェル・ビュトールの場合
- III 観光文学の可能性
 - 1) 逆転
 - 2) 確率論的人物
 - 3) 形式性

わたしたちが観光をするのは、単に日常から逃避するためだけではなく、わたしたちになにか言うことがある土地に問いかけるためでもあります。

(Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 107)

I 観光と文学

2011年に刊行された『観光のまなざし』第3版において、ジョン・アーリとヨナス・ラースンは次のように述べている。

ロマン主義というのは、大衆観光の萌芽にむしろ内包されていたもので、これが広がり一般化されて来たものなのだ。そして、それだけに、この主義者はこの効能を他人に布教しようとすればするほど、ますますロマン主義的まなざしを毀損していったのだ。[……]

* 立教大学観光学部・助教

ロマン主義的まなごしは、観光を世界的規模に広げるのに一助あった重要なメカニズムではある。世俗から離れるとか孤独とかの対象になりそうな場所をロマン主義者が際限なく探し求め、これに応えるかのように、ほとんどの国はこのロマン主義的まなごしという土俵に引きずり込まれたのであった¹⁾。

アーリとラースンはこの「ロマン主義的まなごし」に「集合的まなごし」を対立させ、両者を共に「観光のまなごし」の構成要素と位置づける。2種の「まなごし」は一見相反するよう見えながら、実際には相補的である。本題に先立ち、まずはこの相補性を確認するところから始めよう。

直前に引用した一節でも論じられているように、ロマン主義——ここではひとまず文学に限定する——は、本来極度に個人主義的な性格を帯びているにもかかわらず、啓蒙主義とフランス革命以後の世俗化の流れに伴う文学の宗教化を受けて²⁾、必然的に自らの大衆化を推し進めざるをえないという矛盾を抱えている。この矛盾は、大衆に対する二重の依存と両者の一括的否認が同時的になされる（矛盾がすでにその解決となっている）という形を取る。二重の依存とは、経済面と精神面のそれを指す。1番目の依存、すなわち経済的な依存は、ヴァルター・ベンヤミンによって人口に膾炙した問題系である³⁾。王や貴族、聖職者というパトロンを失った文学者は、大量印刷が技術的に可能になったお陰で、大衆という市場に依存するようになる。しかし、それは彼らに言わせれば、単なる売文ではなく、一種の宗教にほかならない。

では、その宗教性、言い換えれば、聖職者や貴族に代わって社会に範を垂れる文学者の精神的権威は何に由来するのか。乱暴な図式化を恐れずに言えば、ロマン主義者は自身大衆の一員でありながら、大衆を均一な存在と見做した上でその独自性の欠如を難ずることにより、己を大衆から差異化し、独自性を主張する⁴⁾。それこそが貴族の後継者を名乗る資格の根拠となるだろう。自己の個人的側面と集団的側面を切り分け、前者が真正だとすれば、後者はことごとく偽りにすぎないとい

うわけである。ところが、ロマン主義者たちのこの主張に説得力を感じ、彼らを手本にしようと望む大衆が一定数存在しなければ、彼らの真正性は保証されない。他方、大衆もまた、ロマン主義者および大量消費社会の最初期の形態（出版）によって一律に烏合の衆扱いされることに多かれ少なかれ苛立ちを覚えている⁵⁾。その結果、大衆批判を最も歓迎するのは当の大衆自身であるという逆説が成立するだろう。ロマン主義者は、大衆であることを否定する大衆である限りにおいて、究極の大衆と言える。となれば、彼らが憧れの的にならないはずがない。

かくしてロマン主義者の感性や行動は、彼らの作品が世俗的な成功を収めれば収めるほど、ますます大衆に模倣されていく。真正性の重要な根拠であった個人性が集団化し、「毀損」されてしまう。彼らの主張する独自性なるものが、誰にでも模倣可能な程度のものにすぎないのであれば、それは到底その名に値しまい、ロマン主義者が大衆に対する独自性を保持し続けようとするれば、そのまなごしにふさわしい対象を絶えず新たに発見しなければならないのみならず、それ以上に、自らの対立項としての「大衆」を再想定し、その対応物を現実にも見出し、そこに純個人としての自分は共有したくないと思っている特質を読み込み直さなければならない——対立項と言っても、実際には紛れもない鏡像（自らの中の集団的側面）であるから、彼らのしているのは結局のところ、自己否定なのであるが。批判はそのまま自分に返ってくるのが薄々わかっているだけに、いよいよエスカレートするだろう（そしてそれがさらに支持を集める手段でもある）。

つまり、大衆の支持を集めるためだけではなく、それによって独自性が損なわれることを拒否するためにも、ロマン主義から自然主義に至る過程で、文学者による大衆批判は激越化の一途を辿る。そして、この傾向が特に顕著だった領域、それが「旅」だったと考えられるのである。「旅」が独自性の真贋をめぐるロマン主義のアリーナとなったのは偶然ではない。ロマン主義世代の文学者たちは、あたかもそれが一人前の作家になるための通過儀礼でもあるかのごとく、こぞって旅

に出る。19世紀フランスで言えば、シャトーブリアンのアメリカとオリエント旅行を筆頭に、ラマルチーヌ、ゴーチエ、ネルヴァル、フロベールのオリエント旅行、ユゴーのドイツ旅行がただちに挙がる⁶⁾。ロマン主義において、「旅」は「エクリチュール」のメタファーとなる以前に、独自性獲得の重要な手段となっていた。旅人は極めつけの個人であるべきなのだ。そのような場面で集団性を発揮する者たちこそ、最も厭うべき存在である。「ロマン主義的なまなざし」は、そのネガとして「集合的なまなざし」を——それがまだ存在していなければ——セットで生み出し、それに呑み込まれる危険と常に向き合わなければならない宿命の下にある。

個人的であるべき体験を均質化する「集合的なまなざし」に駆動される旅行形態を採用する疎ましき者たち。このような旅行者像に、現実において対応すると思われたのが、「ツーリスト (touriste)」であったことは論を俟たない。この時、「ツーリスト」と「大衆」はほぼ同義になっており、前者は後者をより具体化している。ある意味で、「ツーリスト」は、ロマン主義者の織り成したイメージと現実とのアマルガムなのだ。「ツーリスト」が「非日常」に逃れたいと望むほどに彼らの「日常」が退屈なのは、ロマン主義者たちにとって、軽蔑の対象である「大衆」——「ブルジョワ」および「労働者」——の送る生活は無価値に決まっているからである⁷⁾。そう言う彼ら自身にとっての「日常」とは、当人を除く一切合財であり、それらはまったくの無価値として関心を寄せるに値しない。「ツーリスト」よりも「高貴」な仕方ではあれ、彼らも「日常」では退屈している点に変わりはなく、ここにも鏡像関係を確認できる。

それに対し、貴族の後継者たらんとするロマン主義者のあるべき旅行者像は、当然、「大衆観光」以前の特権的な「旅人 (voyageur)」——誰にでもアクセス可能な気軽な「楽しみ」ではなく、「苦行」としての旅を行う者——となる。ただし、貴族の血統ではなく、生得の才能が新たな「旅人」に必要な資格となる。苦行の価値は誰にでも理解できるというようなものではないのだ。シャトー

ブリアンのように時代的制約から不便な旅を余儀なくされていたのであればともかく、ネルヴァルのように、鉄道が使えるのにわざわざ乗り心地の悪い乗合馬車を利用する者まで現われる⁸⁾。

「旅人」と「ツーリスト」をセットと見做す発想は、フランスでは遅くとも1830年代の後半には自明になっていたと思しい。例えば、「1840年から42年にかけてキュルメール書店から出版された『フランス人の自画像』という百科事典風の19世紀風俗観察集⁹⁾」の「ツーリスト」の項には、「旅人には生まれつくしかないが、ツーリストには誰でもなれる (On naît voyageur, on devient touriste)¹⁰⁾」という一文が読まれる。キケロの言葉とされる「詩人には生まれつくしかないが、雄弁家にはなることができる (On naît poète, on devient orateur)」を踏まえた表現であることから明らかなように、ここで「旅人」は「詩人」と重ね合せられており、この項目の著者であるロジェ・ド・ボーヴォワールがフランス人「ツーリスト」の類型を6種類挙げた際に、6番目にわざわざ「文学的ツーリスト」を取り上げ、もっぱら売文のために旅をする特殊な著述家と定義しているのはなぜかと言えば、それは、「ロマン主義的なまなざし」の主体である「旅人＝詩人」をそこから除外するためと見て大過あるまい。

ボーヴォワールによれば、「文学的ツーリスト」は、描かれる土地に関して読者の期待する「イメージ」——それはすぐれて「集合的なまなざし」の対象である——を裏切らないよう、「事実」を捏造することになんの痛痒も感じはしない。とすれば、ここで問題になっている「読者」とは、それ自体極めて「ツーリスト」的な存在なのであり、彼らが「無自覚な大衆」の大部分を占めているという暗黙の前提が想定読者との間に共有されている。ロマン主義者たちは、「ツーリスト＝単なる大衆」には自作を読まれたくないというコンテションを発することにより、読者がそれぞれ（ほかの読者はいざ知らず）自分だけは「ツーリスト」とは違うと錯覚するよう仕向けるのだ¹¹⁾。彼らは知らないうちに「集合的なまなざし」を構成してしまい、新たな否定の対象となる。

「ロマン主義的なまなざし」の主体が実際にはど

れだけ「大衆観光」から程遠い旅をしていようとも、「集合的まなざし」の主体という否定的媒介を少なからず自身のうちに従えていた時点でもはや前代の「旅人」ではありえず、「ツーリスト」だった（それだけに「ツーリスト」否定は激しくなった）と考えるべきである。「ロマン主義的まなざし」は「集合的まなざし」抜きには成立しない以上、後者ととともに「観光のまなざし」に完全に包摂されていたとまでは言わないにせよ、少なくともそれを部分的に含んでいたにもかかわらず、「観光のまなざし」に該当するのは「集合的まなざし」だけだと主張したせいで、当初から自己否定に陥っており、後者に取り込まれれば、さらなる自己否定を重ねるほかない。「ロマン主義的まなざし」と「集合的まなざし」の間のこうした追いかけてこを経て、後者に相当する大衆観光が次第に多様化していった反面、自己否定を繰り返した前者、すなわち文学の側は、観光を通じて社会に拡散し、自らはひたすら空無化する。

この自己否定は、作家の集团的側面、すなわち、彼ないし彼女が多くの人々と共有している側面を対象としている。元々ロマン主義以後の芸術が作者の個人性の表現とされているところへ持ってきて、個人の冒険を物語るのに適していた文学ジャンルである「小説」が、この時期以後の「文学場」における覇権を急激に握ったために、近代文学は集団を否定的にしか描けない傾向がある。それは社会を外的にしか描けないという限界に帰結しかねない。個人主義の純化によって、この傾向に拍車がかかったのであり、いわんや、人が最も裸の個人であるべき旅において集団性を体現する「ツーリスト」は、非文学性の極みとしてまともに描かれるに値しないわけで、近代文学の限界が露呈する点の一つと見做しうる。事実、スタンダールのような例外、あるいは「ツーリスト」的読者を対象とする大衆文学（読者の期待する「イメージ」を提供することで大量消費を可能にする文学形態）を除き、19世紀フランス文学に登場する「ツーリスト」は、類型的脇役としてもっぱら戯画的に描かれることになる。

凡俗の徒たちを背景に非凡な主人公を浮かび上がらせる手法は、小説というジャンルの置かれた

状況の内的反映でもあった。大量消費財であった小説は、その玉石混交状態が「群衆」をなし、傑作とは、いわばそこから抜きん出た「個人」なのであって、それを書いた人物を傑出させる¹²⁾。作品の内外で、「個人」という「図」が囲い込まれ、「大衆」という「地」から区別されることで自ずから聖性を帯びる。「図」が見えている限り、「地」が捉えられることはない。この点に問題を感じた作家がいたとして、この「図」と「地」の関係を方法的に逆転させようとするれば、作家としてのオリジナリティに疑問符を投げかけられ、文学的評価を落とすリスクを覚悟しなければならない。それは文学にとっていかなる事態を意味するのか。その際、「地」の構成要素だった観光は、文学にいかなる変化をもたらすのか。

Ⅱ 旅と集団性——ミシェル・ビュトールの場合

元より、一人の人間を個人的側面と集团的側面とに厳密に分割し、後者を排除しようとするなど絶対に不可能である。とりわけ言語という公共財を用いる文学にあって、不特定多数の読者に読まれようとすれば、そのような分割は所詮ポーズに留まるしかなく、「ツーリスト」は、ロマン主義以降の文学において、排除されるべき集団性を象徴する好個のスケープゴートとして多くの作中で機能していたと考えられる。

しかし、すでに述べたように、集団性を排除し続けることは、社会を外的にしか描けない傍観者の立場に作家を追いやりかねない。第二次世界大戦後のフランスを代表する作家の一人であるミシェル・ビュトール（Michel Butor, 1926-）は、自然主義を境に文学が影響力を失っていった原因の一端をここに見ている。

誰もが同じ言葉を話しているように見えるのに、それでいながら、自らの内に閉じてしまった作家ないしその主人公と、威圧的なこの群衆との間のコミュニケーションは不可能であることが明らかになる。彼が意思を疎通させることができないこれらの人々、だが、

彼らこそがすべての力の源であることはよくわかっており、したがって、彼の物語にとってこの上ない主題である人々を、彼は獣のようななにかとして、次いで物体としてしか描けなくなってしまう。完全に傍観者の位置に至ってしまう自然主義文学者のこの傾向は、終局的には小説的個人主義（individualisme romanesque）がその不十分さを曝け出す危機の瞬間を招くのだが、じきに作家が自分自身を完全に理解できなくなってしまうのである。様々な違いがあるとはいえ、彼自身あちらの人々の一員であることを認めざるをえない作家は、彼らにあてがっている絶対的異質性に貪り食われるような状況に陥るだろう。自分とは異なるあらゆる存在に対して保持しているつもりの距離が致命的な仕方で彼自身の内部に入り込んでくる。彼は一種必死な逃亡のうちに自己を空無化してしまいかねない¹³⁾。

小説（日本語の「小説」とは異なり、フランス語の「roman」は長篇小説を指す）が個人の枠組みに囚われすぎていることを問題視する以上の発言は、1950年代に一世を風靡した「ヌーヴォ・ロマン」の輝かしい旗手としてビュトールが4作の小説を世に問うた後、1960年にアメリカに7か月間滞在し、その時に経験した「アメリカ的空間」の衝撃を破格の形式で表現した『モビール』（1962年）を準備していた時期になされている。楽譜上に配置された引用のコラージュであるこの作品は、結果的に、「歌の別れ」ならぬ「小説の別れ」となった。以後、各巻が1000頁前後の全集が12巻に達している今日に至るまで、ビュトールは著作のジャンル指定に「小説」の語を一度も用いていない¹⁴⁾。

ビュトールは言う。「今日のフランスの作家は、ある年齢に達し、ある程度著名になると、合衆国に赴き、帰国後にはその時の思い出を語ることになっています¹⁵⁾」。第二次世界大戦後のフランス文壇では、アメリカ行きが作家としての地位を確立する一種の通過儀礼となっていたと言える。アメリカのこの役割は、ロマン主義世代の作家たち

にとってのオリエントが持っていた意味を想起させずにはいない。それゆえ、18世紀末から19世紀初頭にかけてそのどちらにも行ったシャトーブリアンの先駆性が改めて浮き彫りになる。彼のオリエント旅行が即座に後進の作家たちによって模倣されたとすれば、アメリカ旅行は時代を一世紀先んじていた¹⁶⁾。だが、ビュトールの場合、アメリカへの旅は、通常の旅行記はおろか、小説というジャンルを見限る契機に繋がったという意味で、偉大なる先例であるシャトーブリアンの場合とは——そして、アメリカに行った他の多くの同時代作家たちの場合とは——対極的な結果をもたらした。アメリカは、「小説的個人主義」の限界をビュトールに突きつけたのである。

ヨーロッパより一足先に本格的な大量消費社会に突入していたアメリカでは、ハイウェイ沿いに大規模展開されたチェーン店やスーパーマーケット、全国的なカタログ販売網を通じて、画一的な「大衆」が形成されていた。アメリカの空間それ自体、ヨーロッパ出身の移民の（東から西への）移住に従って、別々の場所に次々と与えられていった同一の地名（彼らの出身地の名前）の反復によって組織されていた。こうした状況をフランスの知識人として批判するのは極めて容易であり、その誘惑に屈していれば、ロマン主義文学者を無自覚に反復する振る舞い（「群衆」を外的な「物体として」描くこと）になっていたはずだ。遙か後年のインタビューで『モビール』の「ヒロインは群衆、大衆です」と水を向けられたビュトールが、以下のように応答している通り、『モビール』は正確にその反対（「群衆」を、自らもその一員である「集団」として描くこと）を目指していた。

これは複数形で書かれた書物なのです。言説は絶えずある個人から別の個人へと伝播していきます。民衆をその集団的な運動において捉えようとしています。読者はあらゆる種類のアメリカ人に自己同一化でき、それは動いているのです。アメリカの入植活動をなした東から西への大波のように、私がこの波を横断して気づいたこと、それは、個人性という観念がそ

ここでは、化学的な意味で相当に溶解しており、もっと遙かに巨大な意識になっていることです。私はある意味における人類の危機に立ち会っている気がしていました¹⁷⁾。

ここで言われている「人類 (l'humanité)」は、「古典主義時代のフランス、キリスト教の後継者であるデカルト的思想において」「自らの内に閉ざされたもの、ひとつの全体と見做されている」「個人¹⁸⁾」に基づいている。確かに『モビール』には「もっと遙かに巨大な意識」しか登場しないが、仮にそれが否定的な単体として描かれていたのであれば、その裏返しに当たる肯定的な「個人性という観念」が暗黙裡に前提されていることを読者は感じ取り、さまで極端な拒絶反応は示さなかったことであろう（当時、『モビール』は大スキャンダルを引き起こした）。集団を個人のアナロジーによらずに集団として描くには、「書物」の本文中に明示的に描かれるまでもなく著者と読者が共有している前提——いわば「書物」の「無意識」——に当たる、「書物」それ自体の「個人性」（ロラン・バルトの表現を借りれば、『モビール』が攻撃した、「書物」概念の基盤としての「連続性¹⁹⁾」であり、それは著者の「個人性」と同一視され、著作者人格権の根拠とされる）が「溶解」されなければならない。さもなくば、ロマン主義的な「個人」の袋小路からは抜け出せない。

「書物」が著者の個人性の表現である以上、当然のこととは言え、「書物」はそれ自体が一個の「個人」なのである。このことはとりわけ小説に当てはまる。ビュトールが挙げる理由は2つあり、1点目はすでに前章末尾で触れた論点、すなわち、毎年夥しい数生産される小説という「群衆」と、そこから抜きん出た「個人」として注目される傑作との関係であるが、2点目はより本質的な理由である。

私は、作品の虚構的要素がただ一つの「物語」、現実世界に平行して存在し、それを補い、明らかにするようなただ一つの世界、バルザック、ゾラ、フォークナー〔の連作〕のように、ある小説から別の小説に移る際にま

た戻ることがあるにせよ、読書の初めにその中に入り込み、読書の終わりにふたたびその外に出る一つの世界に統合されなければ、小説とは言えないことに気がついたのです。小説とは統一的なフィクションなのです²⁰⁾。

『モビール』刊行から数か月後の発言である。小説がすべての構成要素を単一の物語に収斂させるジャンルであるとすれば、これほど強制力の強い統一性もそうはあるまい。ロマン主義者と小説の相性のよさは、彼らの要求する独自性が、結局は他の者には到底真似のできない強度に満ちた物語を彼らだけが生きえたという主張に行き着くからであって、その理想的な形は人生が唯一の物語と一致すること、すなわち、多くのロマン主義的英雄たち——ロマン主義的「個人」の極致——のごとく、物語のクライマックスで死を迎えることでその唯一性を決定的なものとする事だからであろう。「小説的個人主義」において「書物」の「個人性」が頂点に達すると考えられる所以であるが、それを捨て去らない限り、決して表現しえない相手が「アメリカ的空間」だった。

それは自己の「アメリカ性」の受け入れでもあった。『モビール』に登場する匿名の「個人」は、その頁上の位置が地理的な位置に対応し、そこに現にいるであろうアメリカ人の多くに当てはまる確率の高い要素が選択された結果であって、頁構成そのものなるべく多くのアメリカ人を把握するべくアメリカ全土にかけられた網を組織している。それらの要素の多くは、誰にでも当てはまるか、当てはまりうるゆえ、本来の自分とは関わりのない、非本質的な要素だと思っていたがっている要素なので、ジョルジュ・シャルボニエがつとに指摘するように²¹⁾、読者は自己の内部の「アメリカ性」を意識させられる（あるいはむしろ、「アメリカ人」として構成される——それは、この本に好意的な読者にとっても「必ずしも気持ちのよいものではない²²⁾」）。ビュトールの目論みは、読者もまた、「溶解剤」的な網の中に取り込まれ、いったんロマン主義的な「個人性」を解体された後、その網の中で自分が占める位置を知ること、集団的な形で——様々な他者との関係の結節

点として——個人性を再構成することなのだ²³⁾。

集団性を（ロマン主義者のように）否定するのではなく、受け入れること。集団を個人よりも上位に置き、後者が前者から派生した結果と考えるこうした発想の逆転²⁴⁾を完全に果たすのは、個人性に立脚した小説や旅行記には不可能である——ビュトールのこの判断は、裏を返せば、小説の形式で可能な限り「集団」を描こうとし、その結果としてジャンルの限界を知悉するに至っていたからこそ、可能になったと言えるだろう。小説第1作『ミラノ通り』（1954年）ではパリの集合住宅、続く『時間割』（1956年）ではイギリスの一都市、『心変わり』（1957年）ではパリとローマ、最後の小説『段階』（1960年）ではパリのリセ、といった具合に、常に集団的なものが作品の中心テーマとなっているのだが、そのそもそものきっかけは、エジプトというオリエントを経験したことだった。

「オリエント」という言葉を取り囲むあの幻想のauraからは身を守ろうと努め、ロマン主義文学者たちがそこに探し求めたものはなにもかも永遠に死に絶えたはずだと自らに言い聞かせ、貧困に結びつき、観光のために維持されたある種の画趣^{ビトレスク}には断じて誘惑されまいと心に決めて²⁵⁾旅立ったとは言うものの、ビュトールの文学的出発はまことに伝統的であり、誰よりも本人がそのことに自覚的だった。ロマン主義者であることを自覚しているロマン主義者（バルザック、ユゴー、シャトーブリアンに多くの頁を割いてその豊かな可能性を掘り起こしているビュトール以上に、ロマン主義文学を尊重している現代作家は稀である）の目には、ロマン主義が抑圧しがちだったオリエントの側面が鮮明に映る。ロマン主義的「旅人」が抑圧した「集団」は「ツーリスト」だけではない。言うまでもなく、「オリエント」という他者がいた。ロマン主義的「旅人」は、内に向けては「ツーリスト」と、外に向けては「他者」と二項対立を形作していた。同じように多様性が紋切り型的なイメージに集約され、均質化され、「旅人」との違いを際立たせられていたとはいえ、イメージとしての「オリエント」が他者の多様性を抑圧すべく（「旅人」に代表される西欧的「個人」

一般、あるいはむしろ「ネーション」の自律性を強化すべく）積極的に用いられていたとすれば、「ツーリスト」は、自己の中の画一性のイメージとしてそれ自体が強い否定の対象になっており、この両者がセットになって、「ツーリスト（＝「書き手」にはなれない凡庸な「読者」）」には真似のできない独自の視点から「オリエント」を読むことのできる（したがって、書くことのできる）特権的な存在、ロマン主義的「旅人」は成立する。

「旅人」解体は、「他者」と「ツーリスト」の両面からなされなければ、中途半端に終わってしまう。しかも後者はまなごしの主体、前者はその対象に関わる以上、その順序には無視しえない重要性があり、ビュトールの場合、「他者」が「ツーリスト」に先行していた事実は、彼の作品に決定的な影響を及ぼしている。この作家にとって、ある意味ですべての出発点となったエジプトの衝撃は、エッセイ「エジプト」（1958年）を読む限り、『モビール』が同時代の読者に及ぼした作用と類比的であって、かつ比較にならないほど強烈なものであった。すでに述べたように、ロマン主義的「旅人」は、オリエントという集団に対して一方的に視線を差し向ける読み手の立場にあった。「読む行為」とは、「他者」の圧倒的な多様性を外部に位置づけて画一化する抑圧であって、その上に「旅人」の「個人性」が成り立っていたのである。ところが、エジプトに赴いた若き日のビュトールは、ヨーロッパとはまるで異なる空間構造の影響下に様々な文化の共存が織り成した、「土地」という名の集団制作の作用に曝される。ヨーロッパ的「個人」を制作と受容の前提とする作品とはまるで異なった、もはや「作品」と呼ぶのも躊躇われるようなこの集団制作（多様な「他者」のネットワーク）を、それとして受容しようとすれば、それを読むことができる新たな主体に自己を作り変えなければならない。つまり、作品に規定されることを受け入れなければならない、それは作品に読まれること（「ツーリスト」を始めとする内なる他者を開示され、「個人性」を内側から「溶解」されること）に等しい。

メビウスの輪さながらに、読むことが絶えず読まれることに裏返り、他者と自己が「図」と「地」

のように目まぐるしく入れ替わる。それは、ヨーロッパ的「個人」にとっては、「「オリент」という言葉を取り囲むあの幻想の 아우ラ」の解体と同時に、内側から自壊させられ、内在させていた矛盾を露呈させる事態²⁶⁾である。が、その矛盾とは、作品の構成要素としての自己規定を引き受けることで（僅かとはいえ）作り変えた作品——旧来の見方に立てば、個人でもなければ集団でもなく、しかし、新たな見方に立てば、集団でもある個人でもあるような新たな自己²⁷⁾——なのであって、そこにこそ、逆説的にも、ロマン主義の最も豊かな可能性はあった。ロマン主義は単純に否定されるのではなく、脱構築されるのだ。

抑圧していた自己の潜在的他者性に直面させられるというこの衝撃を語るエッセイ「エジプト」は、土地を対象にした文芸批評であり、同種のエッセイ数編と合わせて『土地の精霊』（1958年）に収録された。いずれも、土地、特に都市を一種の集団制作と捉え、その「読者」——外部からやって来た旅行者、観光者、滞在者が中心で、住人の場合は離れた別の場所にいる時に限られる——に対する「（芸術的）効果」を「土地の精霊」と呼んで、歴史的・地理学的視点から分析を加えている。多くの論者が指摘している通り、並行して書かれていた小説にも同様の発想が認められ、「土地の精霊」はビュートルの全作品を貫くテーマの一つと言ってよい。問題は、ロマン主義的「個人」の解体をテーマとしておきながら、『モビール』以前のビュートル作品が、解体されるロマン主義的「旅人」そのものは対象（書物や著者や読者にとっての他者）として描かざるをえず、したがって、書物や著者や読者の「個人性」が——「書物の作用に対する逃げ場²⁸⁾」としてであれ——描写の主体という形で温存される余地を残していたことである。「個人性」の温存は、作品の集団制作的側面の抑圧とも言い換えられる。およそ人間が作り出すものはすべて、何らかの形で集団制作でしかありえないと言うのに、芸術作品だけは一人の力で制作されなければならない。ビュートルが「ロマン主義的²⁹⁾」と呼ぶこのイデオロギーは、彼の初期作品の内容と激しく齟齬を来している。

集団制作の対象であると同時に主体でもあるような新たな主体のあり方は、描かれる対象に留まっている限り、それとは相容れないロマン主義的「個人」を、〈描く行為〉の主体として温存させてしまう。『モビール』以前のビュートルが小説や紀行文といった従来のジャンルを内破寸前にまで追い込みながらそこに踏みとどまりえたのは、このためであった。「書物（小説）／著者／読者」の「個人性」の温存（集団制作の抑圧）の上に依然として作品を成り立たせなければならないことに、ビュートルは窮屈を感じるようになっていく³⁰⁾。例えば、小説は、著者の単一性を損ないかねない「引用」に制限を加える傾向が強く、実際には直接にも間接にも他者からの多くの借用なしには成立しえないにもかかわらず、その事実を隠蔽する作用が働く（独自性を重視するはずのロマン主義文学でこそ多くの剽窃が行われていたことがますます明るみになっているが、これはおそらく必然であった）。

他者と自己、読み手と書き手がメビウスの輪をなすような主体のあり方を書物それ自体の構造が体現＝翻訳しなければならない。ビュートル作品が語の真義における集団制作に生まれ変わるためには、従来型のジャンルを支える「書物（小説）／著者／読者」の「個人性」が「書物の作用」の対象になる必要があった。『モビール』以降の作品において、作品の主人公として「大衆」という（社会的・経済的に生み出された）「画一性」が受け入れられ、「溶解剤」に逆用されたことは、それゆえ、ロラン・バルトの言う「作者の死³¹⁾」とも共鳴しつつ、新たな「自由」を開いたのであった。以後のビュートル作品は、引用の多用と並んで、ジャンルを個人化＝閉域化しようとする一般的傾向に抗してジャンルの垣根を越える試みを前面に押し出し、それは狭義の文学の範疇におけるジャンル攪乱の域を超えて、画家や音楽家との共同作業に及ぶ。『土地の精霊』がシリーズ化し、第2巻以後はジャンルを横断する大判の実験的大作を連ねる全5巻のライフワークに成長する中で、テキストの視覚性、書物の物質性を作品に取り込もうとする姿勢がとりわけ顕著になったことから、印刷工との直接的な協働作業の必要性が高

まり、分断統治を狙う出版者＝資本の論理と鋭く衝突するようになる³²⁾。

旅とエキリチュールをめぐるロマン主義的主題系を反復しながら、抑圧されていた三重の集団性（「他者」「大衆」「作品」）を段階的に解放していく過程が50年代と60年代のビュートルの作品歴には読み取れる。

Ⅲ 観光文学の可能性

ビュートルの文学的営為は、地球上の全文明を人類共有の集団制作、われわれ一人一人をその所産であり、かつ作り手でもあると捉え直し、そうした状況を書物の形で「上演」しようとする気宇壮大な試みである。『モビール』においてロマン主義的「個人」が「大衆」に「溶解」されて生じたのは、あくまでそのような新しい主体の可能性である。確かに紙面に潜在しているにせよ、それを作品の形で顕在化していかなければならない。

その際モデルとなるのはもちろん、土地を読むことが土地に読まれることに裏返るような旅をする人、つまり、ロマン主義的な「旅人」でもなければ「ツーリスト」でもなく、そのどちらでもあるような、後者によって「溶解」された前者——拡張された「ツーリスト」——であり、そこで世界中の多様な土地が思いも寄らない複雑なネットワークを成立させる（ビュートル自身の言葉を借りれば、「旅を旅させる³³⁾」場ということになる。旧ローマ帝国領内に収まっていた『土地の精霊』第1巻の旅先を世界中に広げ、『モビール』以後の（小説的個人主義から）自由な手法で書き直した作品、具体的には、「土地の精霊」シリーズの第2巻から第5巻がビュートル本人の旅を素材に提示されたその実例ということになるはずだが、そこに至る前段階で新たな脚光を受ける作品群が存在する。従来のビュートル研究では、『モビール』と「土地の精霊」第2巻『Ou』(1971年)の間に挟まれた過渡期的作品と見做され、ややもすると埋没した恰好になっていた3作品である。

これらの作品——『空中網』(1962年)『サン・マルコ大聖堂の描写』(1963年)『每秒681万リッ

トルの水』(1965年)——には、『モビール』と同様の「楽譜状」書物であるということの他に、いずれもいわば「観光文学」を名乗る可能性を有している点が共通している。『空中網』は、旅客機で移動中の複数のカップルの間の会話からなるラジオドラマで、「「旅」の終焉³⁴⁾」の表現と評された作品であり（このように評されること自体、すでに鉄道の時代から飽きるほど繰り返されてきた紋切り型であるという意味ですぐれて「観光的」である）、『サン・マルコ大聖堂』と『每秒681万リットルの水』は、それぞれヴェネツィアのシンボルおよびナイアガラの滝という、旧世界と新世界における観光旅行（とりわけ新婚旅行）の聖地（ビュートル自身、新婚旅行でヴェネツィアに赴き、ナイアガラの滝を「ある意味で新世界のヴェネツィア³⁵⁾」と呼んで両者を照応させている）を「主人公」に据え、そこを訪れる「ツーリスト」を登場させている。

とは言うものの、然々の作品がただ単に観光現象を題材にしているというだけなら、なにもわざわざ「観光文学」なるサブジャンルを設けるまでのことはあるまい。ビュートルの上記3作は、「観光」と「文学」の一対を、「ツーリスト」と「旅人」の二項対立に相当させ、通常の発想（「観光」から「旅」へ³⁶⁾）とは逆に、前者によって後者を乗り越えようとする試みである点一つ取っても、「観光文学」の名に十分値するし、それらが「土地の精霊」第2巻以後のビュートル的旅の主体を準備したという作家論的位置づけを超える射程を主張しうるのは、文学史を過去に遡って、「観光文学」として再読されうる作品を見出すに当たり、モデルとして役立つからだ。それどころか、集団制作としての観光地とそこに入れ代わり立ち代わり読者として参加するツーリスト、という全体構図は、生成と受容が一体になった作品の在り方のモデルになっており、「観光文学」はメタフィクションであると言えるのだが、ここでは、紙幅の都合上、3作の詳細な分析は他日に譲り、以下、ビュートル的「観光文学」の特質を3つのキーワードを切り口にまとめ、可能な範囲で関連する事例を挙げてみたい。

1) 逆転

集団と個人の間に文学が打ち立てた価値序列の逆転(というよりも、脱構築)にビュートール文学の重要な特徴の一つを確認してきた。同様の指摘が彼の「観光文学」にも可能である。最大の逆転は、通常の小説における人物と土地、または人物と乗り物の関係に認められる。主人公たちの人生行路において精神的な道標となるような特別な(非日常的な)場所の一つとして、サン・マルコ大聖堂やナイアガラ滝の滝が選ばれることは大いにありうる。プルーストの『失われた時を求めて』でサン・マルコ大聖堂が果たす役割を知らない文学愛好家はいないし、ナイアガラ滝を4作の小説に登場させたヴェルヌは、うち2作(『浮かぶ都市』『名なしの家族』)でクライマックスの舞台ないし背景に瀑布を選んでいる³⁷⁾。いずれにせよ、あくまで特定のシーン限定の舞台ないし背景であって、また、そうでなければ非日常性の効果が失われる。

ところが、舞台ないし背景が^{．．．．．}出づら^{．．．．．}ばりの主役となる『サン・マルコ大聖堂の描写』と『毎秒681万リットルの水』では、そこを訪れる人は、仮にそれが『失われた時を求めて』の語り手とその母親であったとしても、束の間たまたま立ち寄った「ツーリスト」に還元されてしまう。あるいは、『空中網』の航空機は、主人公たちが使用する手段ではなく、彼らの方がそこを通りすぎる存在にすぎない。こうした逆転は、主流文学よりも、どちらかと言えば広義の大衆文学や映画が得意とする発想かもしれない(立像に「視点」を置くワイルドのあまりにも有名な童話「幸福な王子」、ホテルを舞台にした群像劇……)。これに限らず、一般には社会の「保全」に資することの多い大衆文学の潜在的可能性を「変換」のために逆転させようとする志向がビュートールには一貫してある³⁸⁾。

実のところ、続く2)以下の特徴もこの根本的な逆転に発しているので、すべてをこの項に含めてもいいくらいなのだが、もう一つだけ特筆しておくべき逆転があるとすれば、『毎秒681万リットルの水』で起きている「土産物」の主人公化である。「ツーリスト」、「スピーカー」、「読み手」

の三種類の登場人物の声と滝周辺で聞こえる種々の雑音が織り成すこの作品は、12部に分かれ、ある年の4月から翌年の3月までの各月に順番通り対応している。それぞれの部はほぼ同じページ数で、仕様説明的な2種の前置きを除き、5から10のパートで構成され、頁上部に見出しのように各月の名を横に複数並べた本編とそれがない「括弧」に分かれている。この後者のうち、第4部「花嫁の道」の「7月の第3の括弧」が「シャツの物語」と題され、第5部「イルミネーション」の「8月の第1の括弧」が「灰皿の物語」と題されている。

それ以外の部分にもナイアガラ滝のイメージをあしらったキッチュな土産物は繰り返し登場し、『モビール』における大量消費財と同様に、ここでも同一の土産物が個人の差を無化し、世代と人種(白人と黒人)ごとに同一の行動を取らせているものの、特に注目したいのは「シャツの物語」である。新婚の白人カップルは、限られた予算の範囲で新居向けの土産を検討し、老境に達した白人夫婦は、新婚時代には買えなかった土産、買った土産(それらは今現に新婚カップルが検討している土産と同じ)、その末路、そして、父親が雇っていた黒人庭師のために買ったシャツ(気に入られなかった)を想起し、彼ら自身が現在雇っている黒人庭師のためにふたたびシャツを買おうとしている。彼らと居合わせた別の黒人庭師夫婦は、かつて雇い主の娘夫婦から新婚旅行のお土産に貰ったシャツが最初から色褪せて始めており、妻によって散々洗われて模様を消され、染め直された後、夫が着用したその日のうちに破れ、雑巾になった顛末を振り返る。本作のツーリストたちは、人種ごとに世代の間で同じ言動を循環させる。同一の類型に属する者同士は完全に交換可能なのである。それは彼らが同じ場所を訪れ、彼らの間で画一的な土産物——もともと、世代を経た分だけ、多少の「進歩」はある——が循環していることに起因しているかのような印象を与える。

ビュートールは、心ならずも自らがその代表者に祀り上げられた「ヌーヴォ・ロマン」の特徴として、日常のありふれた事物の詳細な描写を必ず挙

げ、また、エッセイ「エジプト」の末尾では、一度会ったことのあるエジプト人農夫とルクソールで再会し、彼がパリから持ち帰ったお土産の立体鏡で、コンコルド広場に立つルクソールのオペリスクを共に見た時、言葉の通じない二人の「ツーリスト」の間で完全な相互理解が成立したことに深い感動を覚えるエピソードを語っている。書物として結実されるべき集団制作を立体鏡が部分的に先取りして見せたのだ。ナイアガラ滝の土産は、たとえば、滝の落下をなぞるように、そして本作で落ちていく他のものたち——雨、雪、日（第1部では1時間、第2部では2時間、最終第12部では12時間、とはほぼ同じ頁の間に過ぎる時間は、1時間ずつ加速していく）、遊び人にたらし込まれる娘³⁹⁾——の後を追うように、ネイティヴ・アメリカンのかつての聖地が、シャトーブリアンに「発見」された「崇高」を経て「土産物」という「低俗なもの⁴⁰⁾」に「落魄」し、後者は社会階層の序列をも下り落ち、実際に擦り切れる。

だが、この過程で擦り切れるのは、「ツーリスト」なる「溶解剤」を通過させられる、読者の内なるロマン主義的「個人」でもあることを忘れてはならない。擦り切れると言ってもなくなるわけではない。ロマン主義的「個人」が強みを発揮するのはむしろその時なのである。それが擦り切れれば擦り切れるほど自我はますますそこに立て籠もって矛盾を劇化させるのだし、すべてを動かす瀑布というご本尊は常にそこにあり、世代を経るまでもなく、また真新しい土産物をわれわれは与えられるのだ。第一、ロマン主義的「個人」を捨てるのが問題になっているのではなく、そうすべきでもない。放っておけば引きこもりがちな自我を繰り返し外に追いやること、つまり、旅に出続け、ロマン主義的「個人」に内在する矛盾を顕在化＝活性化し続けなければならない。新たな旅の主体への転身に不可欠なこの過程を次に概観しよう。

2) 確率論的人物

飛行機を題材にすること、という条件付きで、とあるラジオ局より依頼されて書かれたラジオドラマ『空中網』は、同時にパリのオルリー空港か

ら、一方は西回り、他方は東回りで仏領ニューカレドニアのヌメアに向けて飛び立った2機の航空機に乗り合わせたカップルたちの会話で幕を上げる。2機はほぼ同時に目的地に到着し、前者には4組、後者には6組のカップルが搭乗している。1962年当時のことゆえ、2機は途中で幾つかの空港に立ち寄り、その都度1組ずつカップルが降りてゆき、ふたたび離陸するのと入れ違いに、同じ空港からパリに向けて帰国する別の1組を乗せた飛行機が飛び立つ。ヌメア行きの2機からは次第にカップルが減っていき、最終目的地までは各1組しか行かず、帰国便の方は、途中で降りる空港があれば、その都度1組ずつ増えていく。

予算の都合で男女5名ずつしか役者を使えないので、同じ声が複数の航空機の間を循環していく。限りなく詩に近づく折々を別にして、彼らのやりとりは、確かにそれぞれの事情を背景にしているとはいえ、それら自体に「独自性」はなく、出発地ないし目的地からいかにそれらしく想像される範囲内に概ね収まっている。その彼らの間を同一の声が循環していくということは、たまたま特定の時間に特定の場所の間を移動する者に、誰であれ転移すれば、そのように生まれついている可能性が高い、ということ意味する（「生まれつき」は事後的に構成される）。この可能性の幅の範囲内のずれ、あるいはそれを多少はみ出る要素が「個人性」に相当する。

同様に、『毎秒681万リットルの水』の場合、第1部は4月の朝の8時から9時、第2部は5月の9時から11時、第3部は6月の11時から14時、という具合に、月を跨いで時刻そのものは継起する。第2部から登場する「ツーリスト」たちは、白人新婚夫婦、白人熟年夫婦、黒人夫婦、といったカップルの類型ごとに、登場順に従って、アルファベットのAからPまでの頭文字の名前を割り当てられる（全部で8組の類型が部を追うごとに徐々に揃っていき、最終部でQuentinなる著者の分身が姿を見せる）。例えば、白人新婚夫婦は第2部ではAbelとBetty、第3部ではArthurとBertha、第4部ではAndrewとBettinaのように部ごとに律儀に頭文字以下が変わる。部が変わるたびに、月も名前も改まる以上、彼らは

別人であるにもかかわらず、頭文字の同一性に表された類型の同一性通り完全に交換可能であることを示すごとく、滝を見物し、ホテルに戻り、翌日に帰途に就くといった一連の行動を、月を跨いでリレーしていく。

3) 形式性

以上の露骨な形式性は、大量消費社会の基盤であるモノとヒトの交換可能性の翻訳であることに加えて、『空中網』の注文主たるラジオ局側の都合による外的制約、そして航空会社の運行表（構想の出発点となったヌメア行き⁴¹⁾の2便は実在したと言う⁴¹⁾と、『モビール』の「大衆」がそうであったように、いずれも資本主義の要請に基づく形式性を逆手に取った結果でもある。

すでに述べたように、『モビール』は小説という制約からの「自由」を意味したが、それは制約一般からの自由ではなく、すべての制約が、一個人を主人公とする1つの物語に従属しなければならないという強力すぎる小説的制約から逃れて、自由に制約を選択・活用する自由のことだった。詩法という制約があればこそ、詩人たちは、自分一人の力では到底発見しえなかったであろう、言語という共有財の未知の可能性を掘り起こすべく強制される。このように考えるビュツールは、制約＝形式性のお陰で作家は狭い個人性を乗り越え、集団性と矛盾しない真の個人性に到達しうるのだと論を進める⁴²⁾。

卑近な現実の中にかつての詩法——それは詩を日常言語から区別して囲い込み、聖別する⁴³⁾——に代わる形式性を見出すとは、リアリズムの追求であると同時に、ロマン主義以降の世俗化の延長上で大量消費社会がロマン主義的英雄の存立基盤を切り崩し、芸術のアウラを喪失させた事態を踏まえて、俗性の徹底した受け入れによるその内的構造の発見を通じて聖性の陰画に至る文学的錬金術なのではあるまいか。初期ビュツールの小説への注目は、聖性を失った現実^{ネガ}は「真実」を前提にできず、物語という「偽＝虚」を通じてしか理解できないという認識に基づいている。小説はそれが提供する情報だけでその世界が現実として成立しうることを読者に説得できなければならない

い⁴⁴⁾。観光地に「落魄」した元聖地やそこで売られるキツチュな土産に対する熾烈な関心は、明らかに「偽＝虚」に対するビュツールの拘りに由来している。

本稿ではほとんど論じられなかった『サン・マルコ大聖堂の描写』は、本来『土地の精霊』第1巻に収録されるべきだった、書かれざるヴェネツィア紀行の大幅に形を変えた実現というだけあって、『空中網』や『每秒……』と同じ「楽譜状」書物とは言っても、ビュツールの志向をより直截に示した作品になっている。本書の頁構成は、『モビール』のそれを踏襲して、①字下げなしの段落、②通常の引用より少し字下げの大きい段落、③それよりさらに字下げの大きい段落の3種を交互に組み合わせている。『每秒……』も同じ頁構成を応用しており、『空中網』はほぼ普通のラジオドラマだったので、『空中網』の循環する声を、『モビール』以来の楽譜状構成に合流させて『每秒……』となったわけだ。

『サン・マルコ』の段落①は、イタリック体で匿名のツーリストの（英仏伊3か国語の）「眩き」が带状に連ねられている。段落②は、『土地の精霊』第1巻を思わせる文体と発想で書かれた大聖堂の描写、段落③は、②の視点がより壁面に寄り、そこに書かれたラテン語の銘文や壁画を再現する。全体として、高度に文学的なガイド・ブックといった趣向ながらも⁴⁵⁾、通常のガイド・ブックからは排除されがちな要素、すなわち段落①の「ツーリスト」が、大聖堂およびその周辺の必要不可欠な要素になっている点に本作の眼目はある。彼らの眩きの帯はヴェネツィアの運河を模し、華やかに着飾った女性たちのファッションと鮮やかなマニキュアで彩られた爪がモザイク画中の人物たちと照応して、聖と俗の還流が仕組まれる。デルフォイの欺瞞に満ちた神話的過去に遡行していった『土地の精霊』第1巻収録のエッセイ「デルフォイ」のように、段落②は、オリエントに対する略奪行為の繰り返しでできた過去を露呈させる聖堂のちぐはぐさを事細かに指摘していくので、大勢は聖から俗へと傾き、まったくお互いの間にコミュニケーションが成立していない「ツーリスト」たちが集う聖堂は、壁画に描かれ

たバベルの「否定形・鋳型⁴⁶⁾」に変貌していく。ロマン主義的「個人」の無自覚な自己否定(=安易な自己欺瞞による聖別)が、ここでは、集団制作とその読者という集団的レベルの俯瞰によって意識的かつ俗化という逆向きに追求されている。

大聖堂を舐めるように描写していく段落②および③の視点の主は、執筆の必要から、「ツーリスト」たちには立ち入ることが許されない箇所にも足を踏み入れる許可を得ている。あくまで流麗なそのフランス語の語りと「ツーリスト」の「眩き」がコントラストを演出するように、『毎秒……』では、イタリック体で引用されたシャトブリアンのナイアガラ描写が段落②の「読み手」によって変奏に次ぐ変奏を加えられ⁴⁷⁾、それを段落①と段落③の「ツーリスト」たちのやりとりがステレオよろしく左右から挟み込む。本作がビュートル的「観光文学」の頂点と考えられるのは、しかし、それ以前の2作の技法的総合だけではなく、ツアー旅行に形式を借りているからである。ここには「文学の観光化」とも呼ぶべき現象——観光による文学の行き詰まりの打破——があるのだ。段落①には、太字で印刷された「スピーカー」の台詞が含まれ、ガイドさながら読者にナイアガラの見所や過去を解説する。おまけに、各部の冒頭には、読者＝ツーリストの忙しさの度合いに応じて、省略可能な箇所の組み合わせ＝コースが複数提示されてすらいいる。「大作家」の「お言葉」を隅々まで有難く熟読することを強いる文学の聖性へのあからさまな冒瀆を通し、観光的見所だけを眺めて回る表面的ツーリスト(「本編」だけ読み、「括弧」はすべて飛ばす)から、ツーリズム自体のツーリストまで、われわれの内なる「ツーリスト」性のスペクトル分析が実感できるようになっているのだ。

とは言え、本作のコース設定は複雑にすぎ、それに従う方が却って面倒だろう。ラジオ放送用に書かれた本作は、各部の冒頭にこれまた複雑極まる音響操作のマニュアルが置かれているが、デジタル媒体に移行しない限り、ほぼすべての読者にとって潜在性に留まっているとしか言いようがない。まだ(著者自身にとっても)開拓されずにい

る側面が眠っていると読者が感じる事が重要なのである。

それは本作やビュートルの他の著作はもちろん、われわれが知っているつもりの過去の作品についても言える。ビュートル自身の挙げる例は、ユゴーの『レ・ミゼラブル』(1862年)である。物語の面白さに引きずられて多くの読者がつい読み飛ばしがちの長大な「脱線」の数々、あれこそが「本題」だとすれば、物語はツーリストのたどる「コース」になる⁴⁸⁾。あるいは、世界中をめぐるその内容ばかりが観光との関連で注目されてきたヴェルヌの『八十日間世界一周』(1872年)は、80日間で世界を一周しないといけないというツアー上の制約との戯れになる。時刻表を用いた推理小説もその形式と観光の関係という観点から再読される必要があるし、ツアー形式そのものを物語構造に組み込む試みは、なんと言ってもゾラの『ルルド』(1893年)に止めを刺す。主人公一行が参加するルルド巡礼ツアーの5日間の間に、物語の流れに乗せられて、通常のツーリストでは絶対に不可能な濃密なスケジュールを読者はこなし、ルルドに関してガイド・ブックに書かれているような情報はことごとく、恐るべき効率のよさで網羅され、詰め込まれる。ツアー形式が課す制約の見事な逆用であって、ルルド巡礼の実態がまさに観光的(非宗教的)であることが、内容以前に形式で示される。実際には観光であるのに宗教であると錯覚させる(あるいはむしろ、奇跡にしかすがれない巡礼者の動機が切実なだけに、観光が宗教にとって「お手軽」な否定的媒介となる)欺瞞の構造により、ロマン主義的「旅人」の社会的反復——第三共和政下に世俗化を進める一方で、かつてローマが占めていた地位を引き続き奪おうとしていたパリ——が逆照射されるという仕掛けである。事実として、連作「三都」の第1作である『ルルド』は、『ローマ』(1896年)『パリ』(1898年)に引き継がれ、この二都の関係を主題にしているビュートルの『心変わり』の先駆けになっていたのだった。

ビュートル自身に話が戻ったところで付言するならば、ローマにいる愛人とパリで新生活を始めようとした主人公の思惑が崩壊していく過程を辿

る『心変わり』は、新婚旅行を典型に、旅と恋愛を結びつける現代の神話（これまたロマン主義由来）の魅惑と瞞着を追究する作品でもあった。宗教に取って替わろうとした文学が観光と競合する領域の一つがこの神話であることを思えば、ローマ（宗教）とパリ（世俗）の関係から必然的に導き出された二次的なテーマであったと考えられる。この観点から読み直されるべき作品は文字通り枚挙に暇がなく、ビュトール作品に限っても、まずは、『毎秒……』において、彼が魅せられたナイアガラ滝の「観光的にしてエロティックな利用⁴⁹⁾」の様態に「語らせた」成果を、社会学を中心に蓄積されてきた知見と照合するのは、極めて興味深い作業となるに違いない。そして、『心変わり』のローマをヴェネツィアに置き換え、『サン・マルコ大聖堂の描写』の「ツーリスト」たちの「眩き」を再利用して、形式と手法は『毎秒……』を発展させた『合い間』は、ネルヴァル『東方紀行』の引用を効果的に織り交ぜながら、観光と文学の接点で安易に消費されるヴェネツィアのイメージを媒介に、リヨン駅の待合室でたまたま隣り合わせた、互いに見知らぬ男女の心理が一瞬交錯させられるメカニズムを「上演」してみせるだろう。具体的な作品分析を介して、ビュトールが文学を観光に開いたこれらの試みを正当に評価する作業は、いまだ緒にすら就いていない。

最後に、いささか唐突ではあるが、ビュトールより6歳若い日本の現代作家の文章を引用して、結論に代えたいと思う。ロマン主義的「個人」が内なる「ツーリスト」という矛盾を自覚し、露呈させ、笑いとして共有する時、それは文化のネットワークそのものを擬態するかのごとく、引用を始めると端折ることが困難な文章を生み出す。

〔……〕わたしはいわゆる名所旧跡というものを、毛嫌いするという人間ではない。日光に行けば東照宮が見たい。東照宮へ行けば日暮しの門が見たいし、左甚五郎の眠り猫も見たい。〔……〕

洋の東西を問わず、わたしは各国の歴史に

まことにうとい人間である。自慢にならないが、日本の場合も例外ではない。歴史小説にもきわめて不案内である。築城はもちろん、刀剣甲冑の類に関しても、ほとんど無知同然だった。〔……〕にもかかわらず、わたしがそういった場所を故意に無視することが出来ないのは、何故だろう？ 〔……〕

もちろん、そのような場所にまったく興味を示さない人間もいるはずである。興味を示さないばかりか、軽蔑する人間がいたとしても、べつに不思議とはいえないだろう。〔……〕名所旧跡などというのは絵葉書で眺めれば充分なのだ、と考えることも自由だろう。〔……〕そして、そのような考え方をする人間が、絵葉書の数と同じくらいに増加すれば、たぶん名所旧跡といわれる場所も、もう少し混雑せずに済む理屈である。しかし、事実は正反対であって、〔……〕したがって、名所旧跡といわれる場所に興味を示さない人間は、やはり少数者ということになるわけである。

わたしは、そのような少数者に対して、実はかすかな憧れに似たものを抱いている。憧れ？ いや、興味というべきかも知れない。すなわち、自分が興味を抱かない場所に興味を抱く人間たちを軽蔑することの出来る人間に対する興味である。いい換えればそれは、次のような疑問形の興味だ。自分だけは軽蔑されていないと信じ込むことが果して可能なものだろうか？ 〔……〕しかしたぶん、そのような形でわたしが憧れる少数者は、存在不可能だろう。なにしろ、わたしに誰かを軽蔑することが出来る以上、誰かにだってわたしを軽蔑することが出来ないとは断言出来ないはずだからである。そしてその、逆もまた真なり、だからである。

〔……〕日光東照宮の日暮しの門へ向う石段の途中で、紫色の旗を立てた団体客の背中に押し戻されながら、将棋倒しの恐怖を覚えたとき、一人残らず肩からカメラを吊している団体客たちをわたしが軽蔑しなかったとはいえないからである。わたしは危うくつま先

立ちになり、土俵際に押し込まれた力士のように弓なりになってこらえながら、わたしをそのような姿勢に追い込んでいる団体客たちの背中を、わたしは軽蔑した。何という滑稽な軽蔑だろうか！

〔……〕

そして、わたしがいわゆる名所旧跡と呼ばれる場所を、そのように軽蔑すべき大多数の人びととともに見物しているのは、おそらくその滑稽さやまる矛盾のために他ならないのだった。〔……〕あるいは、わたしが名所旧跡というものを無視することが出来ないのは、そこが、そのようなわたし自身の矛盾を痛感するのに、まことに恰好な場所であったためだ、とさえいえるかも知れないのである⁵⁰⁾。

後藤明生『挟み撃ち』（1973年）

注

- 1) 引用は以下の邦訳による。加太宏邦訳『観光のまなざし〔増補改訂版〕』、法政大学出版局、2014年、352頁。原書1990年刊の旧版の邦訳（法政大学出版局、1995年）の該当箇所は83頁。
- 2) 以下を参照。Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
- 3) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』、筑摩書房、ちくま学芸文庫、1995年。
- 4) 例えば、マキャネル『ザ・ツーリスト』におけるブーアスティン批判（原書初版刊行1976年、2012年に学文社より刊行の邦訳の129頁）を踏まえてアーリが「旅人」を自称する知識人と彼らに見下される「ツーリスト」の間に階級差を指摘しているように（前掲書14-5頁）、作家たちと彼らが見下す「大衆」、そして、彼らを読む「大衆」と読まない（読めない）「大衆」の間に階級差を認めるべきであって、両者を等しく「大衆」に含めるのは乱暴であるという批判は妥当である。ロマン主義の作家たちは現実に貴族である場合はそれをことさら誇示し、そうでない場合は貴族を詐称することが多く、それは、自らの身分を誇称する必要のなかった前代の貴族がその資格を失ったことを前提に、彼らとは違うという言外を含みがある。つまり、階級差はともかく、身分は実質的に根拠を失っているという意味で、一律に「大衆」と括することは不可能ではない。
- 5) アーリとランソンは大衆のこうした不満に、「ポストモダンの鍵概念、たとえば〈脱フォーディズム〉」（前掲書158頁）の源泉を見ている。
- 6) 羽生敦子『19世紀フランスロマン主義作家の旅行記に見られる旅の主体の変遷』（博士論文、立教大学観光学部、2014年）には、シャトーブリアン、スタンダール、フロベールの旅に関する考察の他、フランスにおける「ツーリスト」および「旅人」の語彙の変遷が跡づけられている。本稿執筆に際して羽生氏より資料の提供を受けたことをここに記し、感謝申し上げる。
- 7) マキャネルは、ジョン・アーリの「観光のまなざし」の前提とされる「日常」が、最初から当然のごとく退屈と見做されている点に異議を唱え、充実した「日常」を送る「ツーリスト」もいるはずだと述べる（Dean MacCannell, *The Ethics of Sightseeing*, University of California Press, 2011, p. 199）。そして、この2種の「ツーリスト」の違いが階級のそれに対応している可能性を認めつつ、それは「統計的」問題にすぎないとしている（*Ibid.*, p. 250）。だが、問題は統計的に計測される客観的現実云々ではなく、「ツーリスト」を自分たちよりも下の階級と捉えるロマン主義以来の悪習をアーリが——そしておそらくマキャネル自身が——無意識のうちにいまだに引きずっている可能性ではないか。マキャネルは、アーリの「観光のまなざし」を「第一のまなざし」と呼び、それに対してスタンダールが示したツーリストのあり方を「第二のまなざし」と呼んでいる。彼によれば、「第一のまなざし」は、全体性に自閉しようとする自我の際限ない欲求を充たそうとして働く（*Ibid.*, p. 210）。この「自我」は明らかにわれわれの「ロマン主義的「個人」」に対応している。したがって、「第一のまなざし」は、アーリの「ロマン主義的まなざし」に相当しており、マキャネルは、アーリがそれを「集散的まなざし」と区別している事実を看過している。彼が提唱する「第二のまなざし」については、原一樹が指摘するように（マキャネルの『観光の倫理』における「第二の観光のまなざし」の内実と意義について、『第29回日本観光研究学会全国大会学術論文集』、2014年12月）、基礎にあるラカン理論の適用に疑問があることはひとまず措くとして、「第一のまなざし」に先行し、それを基礎づけるとしている点で、実はアーリの「集散的まなざし」に近い。ただし、マキャネルが「第二のまなざし」の萌芽と考える、単なる観光を超えた経験をしたいという通常のツーリストの欲望は、むしろ「集散的まなざし」の部分的な「ロマン主義的まなざし」化の徴候のように思われる。彼らは自分がツーリストであることをロマン主義者と違って否定こそしないが、同時に否定の対象として純「集散的まなざし」（単なる観光が対象）を想定＝生み出しているからである。注11）で述べる通り、マキャネルが理想的な「第二のまなざし」と考えるスタンダールのまなざしの特徴として彼が列

挙する要素は、本稿で取り上げるビュトル的旅人にもかなり当てはまるが、後で見るように、われわれは、「集合的まなざし」による「ロマン主義的まなざし」の発展的解消と位置づけている。

- 8) Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998. 初版刊行は1851年。もっとも、スタンダールと並んで、ネルヴァルがロマン主義的「旅人」(シャトーブリアン)の脱構築者であったと考えられるのは、ビュトルの所説を踏まえて、サイドが論じている通りである(エドワード・W・サイド『オリエンタリズム』上、板垣雄三・杉田英明監修、平凡社ライブラリー、1993年、pp. 417-8)。また、工藤庸子は、『ヨーロッパ文明批判序説』(東京大学出版会、2003年、p. 400)でネルヴァルが「^{ツーリスト}旅行者」を自称している事実にとりげなく注意を促し、そこに見られる、ロマン主義的「旅人」から自らを区別する姿勢を強調している。ネルヴァルが例外的にサイドの指弾を免れた理由を探る野崎敏「異邦の香り——ネルヴァル『東方紀行』論」(講談社、2011年)も参照。
- 9) 鹿島茂『職業別パリ風俗』、白水社、1999年、8頁。
- 10) Roger de Beauvoir, « Le touriste », *Les Français peints par eux-mêmes*, tome II, Omnibus, « La découverte », 2004, p. 336. 以下、未邦訳の欧文文献からの引用は拙訳。「ツーリスト」の項を執筆したボーヴォワールは、「ツーリスト」の集団性を強調していない(いわゆる団体旅行ではなく、個人旅行をする主体とされている)。しかし、職業別の「類型」を描く『フランス人の自画像』の性格に鑑みても、集団的存在として扱われているのは自明である。
- 11) 大のシャトーブリアン嫌いだっただスタンダールが1838年に刊行した『あるツーリストの回想』で主人公を「ツーリスト」と規定したのは、「旅人」に対する反措定もさることながら、作者との馴れ合いを強要されることに対する反発があったのではないだろうか。スタンダールがなによりも重視していた主観を発露させる自由(彼自身のそれだけではなく、読者のそれも含む)が妨げられるからである(2014年に刊行されたこの作品の新版にドミニック・フェルナンデスが寄せた序では、出版者からの提案であった可能性が高い「ツーリスト」よりも、単なる旅日記を大袈裟に「回想(mémoires)」と呼ぶことにシャトーブリアンへの「嫌味」が指摘されている。Dominique Fernandez, « Préface », Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2014, p. 7)。なお、注7)で挙げたマキヤーネルの著作を受けてスタンダールの「ツーリスト」像の特異性を論じるRuud Weltonは、客観的事実を写す現象学的カメラに「観光のまなざし」をなぞらせ、かつこれを「ロマン主義的まなざし」と同一視した上で、「世界が客観的にそうである通りであるならば、一体全体なぜ出かける必要があるのか」(« Stendhal's Gaze : Towards an hermeneutic approach

of the tourist », *Tourists Studies*, Vol. 14 (2), 2014, p. 176, 強調原文)と反問している。カメラ的視線を「現象学的」と形容すること自体にも疑問があるが、そもそも「ロマン主義的まなざし」の主体が求めるのは誰もがアクセスできる「客観的事実」などではなく、彼らにしか到達できない大文字の「真実」であろう。スタンダールの「ツーリスト」には、ネルヴァルの「ツーリスト」と共に、われわれが本稿で検討するビュトル的旅人を予告している部分が確かにある。とは言え、スタンダールの場合、世界に関する大文字の「真実」ではなく、個々の卑小な主体を束の間構成しては交替していく小文字の「真実」(それは徹底的に断片的で、全体性を構成しない)を捉えようとする、と考える方が適切であるように思われる。要するに、主観的「真実」を求める点で共通する両者は、形こそ違え、「ロマン主義的まなざし」の主体に——つまり「第一のまなざし」のそれに——分類されるべきではないだろう。

- 12) Michel Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 20. この点で興味深いのは、大衆文学と主流文学の境界領域、例えば、児童文学であろう。『八十日間世界一周』(1872年)の作者ジュール・ヴェルヌ(Jules Verne, 1828-1905)は、地理学的冒険小説の挿絵入りシリーズ(驚異の旅)の中で、観光小説と目される作品を何作か書いている。巨大な人工島というリゾート地ごと南太平洋の観光地をめぐる『スクリュエ島』(1895年)、アルジェリアの観光ツアーに参加する一行のどたばたを描く『クロヴィス・ダルダントール』(1896年)、息子ミシェルに書かせた、格安観光ツアーの顛末を語るパロディ小説『トンプソン旅行代理店』(1907年、本作と『ダルダントール』については、以下に紹介がある。「六助とソランジュの魅惑のヴェルヌ」第4回、『Excelcior!』第9号、日本ジュール・ヴェルヌ研究会、2014年)、世界各地で離婚と再婚を繰り返す観光者カップルを登場させる『流星を追いかけて』(遺作、1986年)等、いずれも諷刺的色彩が濃い作品が並ぶ中で、とりわけ注目されるのは『緑の光線』(1882年)である。男性登場人物の目立つヴェルヌ作品にあって珍しくヒロインを前面に出したこの小説における旅は、明らかに男性的「冒険」ではなく、観光旅行である。とはいえ、スコットランド人であるヒロインが双子の伯父二人に伴われ、19世紀当時観光旅行のメッカであった同国北西部沿岸の風光明媚な土地をめぐる旅には、晴れ渡った水平線に夕日が沈む瞬間に放たれる「緑の光線」を見るという「独自の」目的があって、「ツーリスト」はこの目的にとって邪魔になる存在として、ヒロインの一行とは一応区別されている。ただし、「ツーリスト」が悪しざまに形容されることはなく、ヒロインたちとの間に明示的な対立図式が持ち込まれているわけではないため、ヒロインたちも「ツーリスト」に含まれると読めなくもない書き方になっている。この曖昧さは、ヴェルヌ自身

- の「文学場」における立場の曖昧性に呼応しているように興味深い。
- 13) Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman », *Répertoire II*, op. cit., pp. 82–3. このエッセイは1961年7月にある学会で行われた講演が元になっている。
 - 14) もっとも、まさにその全集の第1巻が「小説」と題され、『仔猿のような芸術家の肖像』(1967年)および『合間』(1973年)が収録されている事実は、ビュートル自身による認識の変更を示唆しているのかもしれない。
 - 15) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 155.
 - 16) Nathanaël Gobenceaux, « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor » (<http://cybergeog.revues.org/9952>) (最終閲覧日: 2014年12月21日)
 - 17) Michel Butor, *Curriculum vitae*, Paris, Plon, 1996, p. 136.
 - 18) 以下のDVDの「Autre」の項における発言。Michel Butor, *Paroles de A à Z*, Paris, Dexis Editions, 2010.
 - 19) Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
 - 20) Michel Butor, « Réponse à *Tel Quel* », *Répertoire II*, op. cit., pp. 293–4.
 - 21) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., pp. 195–6.
 - 22) *Ibid.*, p. 197.
 - 23) ビュートルの以下の発言を参照。「アメリカは確かに個人性に対して溶解作用を及ぼします。古いタイプの個人性はヨーロッパ社会の構造に関連しています。移民はアメリカに到着した時、驚異的な溶解作用の数々のプロセスを経ることになる。ですが、この溶解が起きた時点から、彼を構成する要素がすべて宙吊りになった時点から、すべてをより強力な個人性、新たな個人性、現実に対してより広大な意識を当然有している個人性に再編することが可能になります。[……] アメリカ全体、「新世界」という観念一切の中には一種の驚異的な危機があります。[……] この危機の瞬間をわれわれが我が物としるのであれば、われわれは高次の個人性を発明し、別の生を生きることが可能になるのです」(*Ibid.*, pp. 198–9)。
 - 24) ビュートルの以下の発言を参照。「私にとって第一に来るのは単数や個人ではなく、複数なのであって、単数はその内部でいわば凝縮するからです」(*Ibid.*, p. 189)。「われわれの歴史の出発点において、起源にあったのは「私」ではなく、「われわれ」、人々のまとまり全体であって、個人的な人格はその内部で、常に周りにいる人々との関係において発達するのです」(注18と同じ出典)。
 - 25) Michel Butor, « Egypte », *Œuvres complètes V (Le Génie du lieu I)*, Paris, La Différence, 2007, p. 77.
 - 26) ビュートルの訳者である清水徹の言葉(「ビュートルはエジプトにおいて死んだ。みずから《死》を選んだのだ」)における《死》は、「ヨーロッパ的「個人」」としての死と読み替えることができるだろう。「ビュートルにおける旅と都市と死」、「海」、1982年10月号、中央公論社、p. 285。土地を集団制作と見る発想については以下を参照。Michel Butor, *Improvisation sur Michel Butor*, op. cit., p. 129.
 - 27) 再び清水徹の言葉を借りれば、「キリスト教的西欧から可能なざり切りはなされた、いわば普遍的な自己、新たに組織されるべき時空の網状態における網の目のひとつとしての自己、さまざまな力線の交差点、相互に不連続な断片のコラージュとしての自己」(前掲論文、p. 291)となるだろう。
 - 28) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 198.
 - 29) Michel Butor, *Improvisation sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 128.
 - 30) ビュートルは4作の小説いずれにおいても閉所(建物、都市、車室、教育組織)を舞台に選び、その閉域性を通じて小説というジャンルそれ自体の個人性を徹底的に問い直していた。以下の拙論を参照。「ジュール・ヴェルヌで読むミシェル・ビュートル」、「早稲田文学」、早稲田文学会、第2号、2008年12月。
 - 31) Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes tome 2: 1966–1973*, Paris, Seuil, 1994.
 - 32) Michel Butor, *Improvisation sur Michel Butor*, op. cit., p. 246.
 - 33) Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Œuvres complètes III (Répertoire II)*, Paris, La Différence, 2006, p. 117。ビュートルの幾つかの作品を「観光文学」と呼ぶ際、フランス語において対応する表現を *littérature touristique* とする理由を説明する必要があるだろう。以下で論じるように、この表現に多分に込められている否定的価値判断の「逆転」にビュートルの文学的企図の成否が賭けられていると思われ、より価値中立的な表現である *littérature de tourisme* では、あくまで観光を内容とする文学が問題とされ、文学の形式そのものは従来と同じであることが前提になっていると考えられること(しかし、ビュートルの場合、観光による文学の形式的革新が試みられていること)、以上の3つの理由から本稿では *littérature touristique* を採用した。
 - 34) Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 85.
 - 35) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 146.
 - 36) 例えば、『観光経験の人類学』(世界思想社、2011、p. 7)の橋本和也は、「観光経験の「ものがたり」に注目することは、観光を「旅」へと変換させる契機についての研究の展望を拓く」と自著の意義を力説する。
 - 37) ヴェルヌとナイアガラの滝(または滝一般)の関係に

ついては、以下を参照。Philippe Bonnefis, « Niagara, Niagara... », *Mesures de l'ombre*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Objet », 1987.

- 38) 「保全」と「変換」については、以下を参照。Michel Butor, *Improvisation sur Michel Butor*, op. cit., p. 301.
- 39) Elizabeth Grodek, « Bifurcation du verbal : au carrefour du visuel et du sonore dans 6 810 000 litres d'eau par seconde », Mireille Calle-Gruber (éd.), *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 130.
- 40) マキャネル, 前掲書, p. 190. 「落魄」という訳語は, 橋本和也の前掲書 (p. 63) に拠る.
- 41) Michel Butor, *Carriculum vitae*, op. cit., p. 147.
- 42) Michel Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II*, op. cit., pp. 18-9.
- 43) *Ibid.*, p. 14.
- 44) Michel Butor, « Le roman comme recherche », *Œuvres complètes de Michel Butor II (Répertoire I)*, Paris, La Différence, 2006, p. 22.
- 45) この著作を執筆中に参照した多くのガイド・ブックがいかにも不十分なものであったか, ビュートルは力説している (« Michel Butor, « Ce qui m'intéresse surtout, maintenant, c'est de forcer les choses à la parole » », Michel Butor, *Entretiens : quarante ans de vie littéraire*, Vol. I, Nantes, Joseph K, 1999, p. 229). 同インタビューを収録したインタビュー集成の編者 Henri Desoubeaux は, 228 頁の註3で, 『段階』以後のビュートル作品は「われわれ自身の世界という未知の世界におけるツーリストであるわれわれのためのガイド・ブック」なのだというジョルジュ・ライヤールの言葉を引いている.
- 46) 清水徹「『開かれた書物』をめざして」, ミシェル・ビュートル『文学の可能性』, 中央公論社, 1967年, p. 205.
- 47) 以下に分析あり. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Points », 1992, pp. 74-7.
- 48) Michel Butor, « Victor Hugo romancier », *Répertoire II*, op. cit., p. 218.
- 49) Michel Butor, *Carriculum vitae*, op. cit., p. 167.
- 50) 引用は以下に拠る. 河出文庫, 1991年, pp. 244-9.

文 献

ビュートル作品の邦訳を以下に原書初版の刊行年順に列挙する。ただし、雑誌等に個別に掲載された評論や詩は除

き、複数の版がある作品は、現在入手できるものか、より新しい版のみ掲げる。最後に、本稿で分析した未訳作品の書誌データを挙げておく。

- 『ミラノ通り』松崎義隆訳, 竹内書店, 1971年。
 『時間割』清水徹訳, 河出文庫, 2006年。
 『心変わり』清水徹訳, 岩波文庫, 2005年。
 『エジプト』清水徹訳, 『現代フランス文学13人集4』所収, 新潮社, 1966年。
 「デルボイ」清水徹訳, 『海』1982年10月号, 中央公論社(以上2編は『土地の精霊』第1巻収録作品)。
 『段階』中島昭和解, 『世界の文学25 ロブ＝グリエ・ビュートル』所収, 集英社, 1977年。
 『ボードレール』高島正明訳, 竹内書店, 1970年。
 『仔猿のような芸術家の肖像』清水徹・松崎義隆訳, 筑摩書房, 1969年。
 『文学の可能性』清水徹他訳, 中央公論社, 1967年(評論集『演奏目録』第3巻と第4巻に収録のエッセイから)。
 『ビュートルとの対話』岩崎力訳, 竹内書店, 1970年。
 『モンテーニュ論』松崎義隆訳, 筑摩書房, 1973年。
 『絵画のなかの言葉』清水徹訳, 新潮社, 1975年。
 『ディアベリ変奏曲との対話』工藤庸子訳, 筑摩書房, 1996年。
 「雪——ブルームフィールドとバーナリーヨのあいだで」清水徹訳, 『海』1970年6月号, 中央公論社(『土地の精霊』第2巻収録作品)。
 『合い間』清水徹訳, 岩波書店, 1984年。
 『文学と夜』清水徹・工藤庸子訳, 朝日出版, 1982年(『夢の物質』全5巻収録作品から)。
 『中心と不在のあいだ』清水徹他訳, 朝日出版, 1983年(評論集『演奏目録』第4巻と第5巻に収録のエッセイから, 「旅とエクリチュール」を含む)。
 『即興演奏』清水徹・福田育弘訳, 河出書房新社, 2003年。

以下の未訳作品はいずれも現在は全集の第5巻に収録。
Œuvres complètes V (Le génie du lieu I), Paris, La Différence, 2007. 『空中網 (Réseau aérien)』以外は英訳あり。
Mobile : étude pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard, 1962.
Réseau aérien, Paris, Gallimard, 1962.
Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963.
6 810 000 litres d'eau par seconde : étude stéréophonique, Paris, Gallimard, 1965.